30 DE SEPTIEMBRE AL 30 DE OCTUBRE DE 2005

LONGHINI

esculturas

Página/12
auspicia

DEMOCRACIA ARGENTINA



CENTRO CULTURAL RECOLETA

DEMOCRACIA ARGENTINA

"El tornillo va a tener demasiada información". O, de la coincidencia de la teoría con el resultado.

Por Eduardo Grüner

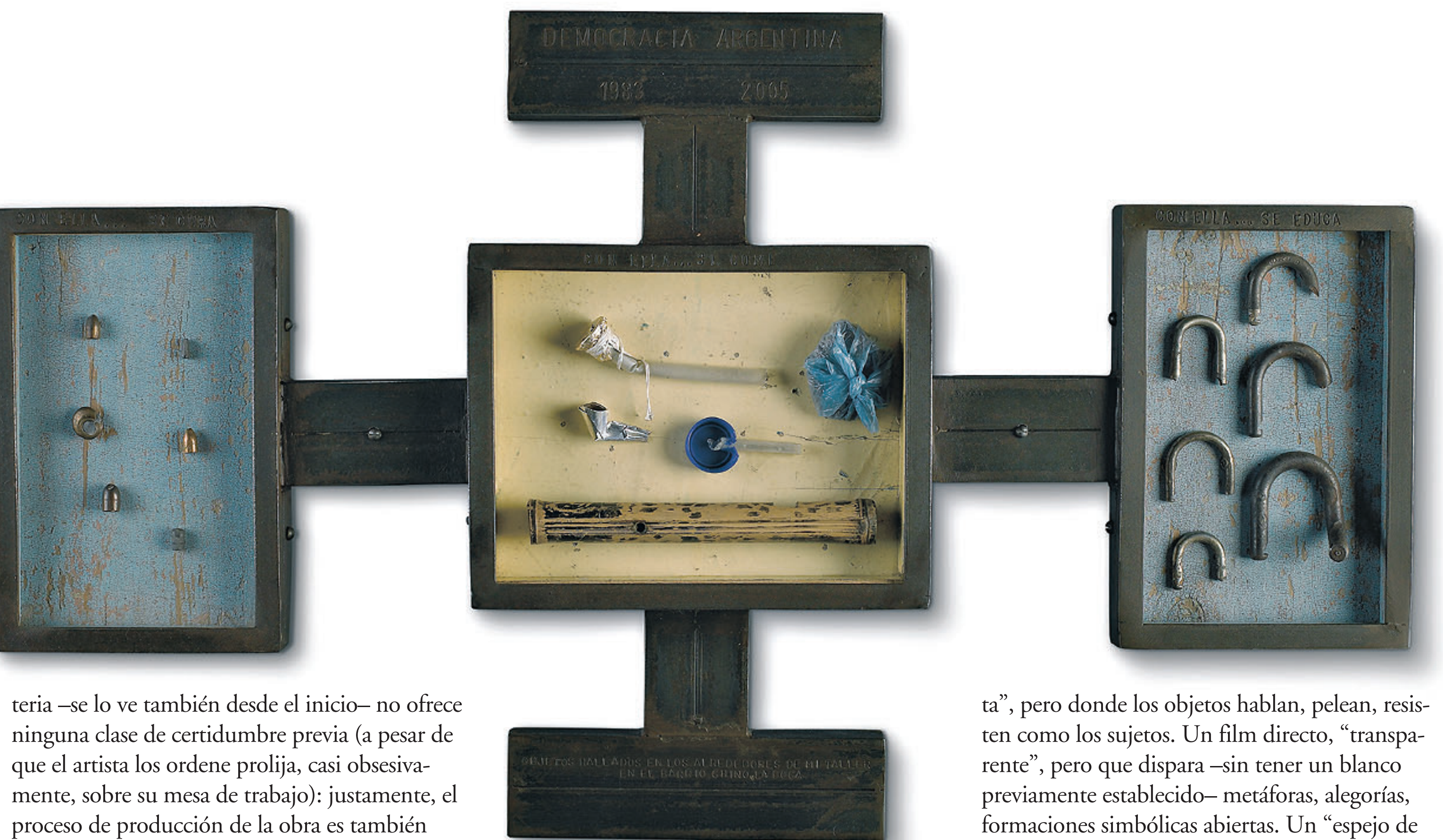
Alejandro Fernandez Mouján hizo con Longhini un film político, *Espejo para cuando me pruebe el smoking.* No podía no hacerlo, aunque hubiera querido: el tema de su film –la obra de Longhini, de la cual el hombre es el motivo– hubiera impedido disimular esa dimensión. Quiero decir: si hay una bandera, si hay cartuchos servidos (es decir: una violencia usada), si hay escombros de una batalla, lo político –que es eso que la mayoría de las políticas tienden a ocultar– cae por su propio peso, acosa el lenguaje por su propia densidad. Sin embargo, Alejandro no hace un film obviamente político; es como si se diera cuenta de que duplicar el tema de Longhini por el "mensaje" del film no hubiera sido otra cosa que la redundancia tediosa de un fácil recetario ideológico: encontraríamos al final lo que ya teníamos desde antes de empezar. Aquí no es así: la cámara explora otra dimensión de lo político, que está incluida en la obra –la de Longhini y la de Alejandro– pero con un registro relativamente autónomo. Esa otra dimensión está constituida por la tensión (la "constelación", hubiera dicho, nuevamente, Benjamin) entre dos posiciones aparentemente contradictorias: la de la intimidad y la de la distancia. Por ejemplo: salvo algunas inserciones de fragmentos de noticieros que están allí simplemente para que no nos distraigamos de la violencia de los acontecimientos, esos mismos acontecimientos (la batalla del 19 / 20 de diciembre, los asesinatos de Kosteki–Santillán o del Oso Cisneros) nos llegan siempre, en el pleno sentido del término, mediatizados (a través de la radio, de las primeras planas de un diario), y recibidos, como quien dice, entre las cuatro paredes del taller del artista. El artista mismo, se puede deducir, nunca "estuvo allí", en el instante preciso del acontecimiento: [en el momento en que más cerca estuvo fue –lo dice el propio Longhini– dos horas después que ya todo había pasado, "a recoger los escombros"]. Es decir: su obra no es lo que habitualmente se llama un testimonio, sino una (complejísima, a no engañarse) elaboración –también en el sentido aproximadamente psicoanalítico– sobre las ruinas del acontecimiento (el tema de las "ruinas" es fundamental: ya tendremos que volver sobre él). La cámara de Alejandro, pues, empieza por respetar este primer nivel de "realidad" del tema: la mayor parte del tiempo está situada en el taller, mostrando –no de cualquier manera, por cierto– ese proceso de producción de sentido, elaborado con las ruinas sobre el vacío abierto por las ruinas, a distancia de los hechos. El film es político, sí, y tanto más cuanto que lo es en segundo grado: la elaboración de lo elaborado por Longhini, como capas superpuestas que complejizan esa trama política.

Pero la "intimidad" se aborda también en otro sentido –que en verdad es el mismo, tomado por otro costado–: la cámara registra con frecuencia relaciones personales de Longhini –con sus vecinos, con los obreros de la construcción, incluso con su perra–. "Personales" no quiere decir aquí que se nos haga detener demasiado en la subjetividad del artista (aunquealgo de ella sea imposible no deducir de sus actos o de sus dichos): otra vez, esas relaciones que se muestran, aunque sin ser en absoluto "instrumentales", están en función de la obra: los vecinos proporcionan materiales, los obreros (o el calderero Carmelo) ayudan a ensamblar partes de la obra, hasta la perra tiene que colaborar no poniéndose en el camino. No es que no haya afecto en juego (hay mucho: el escultor cuida de manera muy natural a sus vecinos, a la perra), sino que la cámara elige privilegiar esa vinculación entre las relaciones "íntimas" y la obra. O, mejor aún: elige privilegiar los modos por los cuales esas relaciones concurren a la producción de la obra. Colaboración es la palabra clave que acabamos de escribir: no es que se trate de una "obra colectiva" (finalmente, es el artista el que decide, el que diseña, su sentido), pero esas relaciones de colaboración sientan las condiciones de producción de la obra. La elección de privilegiar ese registro es, también, política: aunque la creación no sea colectiva, sí lo es el contexto que la permite; tan colectivo como el contexto que ha proporcionado el tema de la obra, sólo que en el sentido contrario: allí donde la realidad de la que la obra es, en cierto modo, un efecto, es conflictiva y violenta, la elaboración de la obra es afectiva y solidaria. El producto lleva en sí mismo, en lo que muestra, las huellas del conflicto y la violencia; el proceso de producción –que es lo que la cámara ha elegido mostrar– contraría esa lógica con la alternativa de la cooperación y la solidaridad. En ese proceso hay una implicación social; más precisamente: aunque el artista tiene la decisión "en última instancia", la producción de lo real de la obra requiere del trabajo del "proletariado". La máquina de asfaltar, por ejemplo –que, como todo dispositivo tecnológico, es también una relación social–, cambia súbitamente de significado: ya no es solamente un instrumento de explotación, es también un vehículo de comunicación, de cooperación horizontal. El montaje hace el resto: crea la tensión, el equilibrio inestable, entre esas dos dimensiones que son dos concepciones de lo político de las que no es evidente decir que se excluyen mutuamente. Lo que la cámara muestra, a su manera, es (si hay que apelar a una bibliografía prestigiosa) algo aparentemente enigmático que decía Adorno: la obra es el producto anti-social de la sociedad. La obra muestra lo que nuestra sociedad es, su proceso de producción lo que podría ser... cuando logremos transformarla en otra cosa, donde esa intimidad que muestra la cámara pudiera adquirir un carácter plenamente público.

Y, por supuesto, están los "protagonistas" centrales de la obra (la de Longhini, la de Alejandro): los objetos. Incluidas, en primer lugar, las ruinas: "los restos de la batalla", dice Longhini, estableciendo claramente que no se trata de objetos inertes, de meros desechos, sino que también ellos, sobre todo ellos, llevan la huella de la realidad de lo político. Por eso son objetos que resguardan la promesa de otro sentido: a través de ellos, en ellos, la historia continúa, aunque no sepamos del todo en qué dirección. Son "ruinas", de acuerdo, pero no en el sentido arqueológico tradicional, sino, una vez más, en el sentido benjaminiano: a partir de ellas, el proceso de producción de la obra no reconstruirá los hechos "tal cual realmente fueron", sino que los recuperará "tal como relampaguean en este instante de peligro" (porque la historia no es lo que ya fue, sino lo que sigue siendo; el armazón narrativo del film es, a este respecto, inequívoco: mientras la obra aún se está haciendo con los "restos" del 19 / 20 de diciembre, ya se precipitan sobre ella Kosteki-Santillán y el Oso Cisneros). Es notable como la cámara se pliega a la densidad, a la propia textura de esos objetos, con una fotografía granulosa o una iluminación que, lejos de ser neutra, parece ser la del objeto mismo: hasta la herrumbre de una chapa, de un trozo de cadena, tiene peso y presencia. Eso no es –aunque pueda serlo también: soy un completo lego en la cuestión– una habilidad meramente técnica. Es un concepto. Y así como antes dije que la cámara había elegido respetar esa tensión entre la intimidad y la distancia en su registro de la producción de la obra, ahora se podría decir que elige no disolver, por detrás de un mensaje vagamente "humanista", un igualmente profundo respeto por la materialidad de los objetos. Porque el recorrido lógico del film no va del concepto al objeto (del universal abstracto al particular concreto, para decirlo con cierta pedantería hegeliana), sino al revés: es la extrema singularidad material del objeto, de la "ruina", lo que abre el potencial de una nueva construcción de sentido en la obra.



Esa presencia fuerte de los objetos "ruinosos", capaz de remontarse a la idea, es, en un cierto registro, otro gran tema del film –sin duda él mismo "motivado" por la obra de Longhini–. Lo es desde la mismísima primera imagen: esas quillas de barco abandonadas, herrumbradas, pero filmadas desde abajo, como mirando al cielo gris; esa materia en descomposición (¿una tal vez involuntaria alegoría de la sociedad argentina?) que va a ser "recompuesta" (aunque eso sólo lo podremos saber después, retroactivamente) en la obra. Esa materia –se lo ve también desde el inicio– no ofrece ninguna clase de certidumbre previa (a pesar de que el artista los ordene prolija, casi obsesivamente, sobre su mesa de trabajo): justamente, el proceso de producción de la obra es también una lucha contra su descomposición; una lucha muchas veces llevada a cabo en inferioridad de fuerzas (los objetos tienen su propia fuerza), y que por lo tanto requiere cambios de rumbo, de estrategia. Por momentos todo parece acomodarse armoniosamente ("Coincidió la teoría con el resultado", dice alegremente el artista), por momentos todo se transforma en un nuevo problema, donde una vez más la dificultad técnica adquiere su entera dimensión simbólica: la piedra no coincide con el molde (y entonces el sol de la bandera es "imperfecto"), la bandera no tiene las medidas exactas que se esperaban (hay que verlo a Longhini tomando medidas a la bandera, como si le exigiera estar a la altura de lo que se espera de ella), los tornillos deben ser nivelados de diferentes maneras para que adquieran su significación (y entonces las leyes físicas desnudan su eficacia imaginaria), los trozos de alquitrán se caen de la obra colgada (como esos fragmentos de Argentinitos que son también "restos de la batalla"), el pedazo de asfalto se pierde en los laberintos del Centro Cultural Recoleta (y entonces el país mismo es un objeto perdido que hay que reconstruir). O, lo más extraordinario de todo –para mí: vaya a saber por qué uno queda abrochado en estos detalles– "el tornillo va a tener demasiada información". O sea: el tornillo habla demasiado alto, corre el peligro de "tapar" las otras "voces" de la obra. No se trata de una simple proyección antropomórfica, o lo que fuere: literalmente los objetos "trabajan", a veces a favor o a veces en contra de la voluntad o el preconcepto del artista: podríamos decir que le enseñan al propio artista que, si muchas veces la teoría coincide con el resultado, otras tantas "el dogma no se puede llevar hasta las últimas consecuencias". Lo real –como la historia- puede aparecer como infinitamente maleable, pero siempre hay un núcleo de resistencia que fuerza a re-comenzar. La cámara de Alejandro quiere también captar ese vaivén, esa oscilación (quizá deberíamos atrevernos a decir: esa dialéctica): de pronto está como montada sobre la nariz del artista, dándole toda su potencia al acto humano de creación; pero al segundo siguiente todo el espacio visual está ocupado por un objeto (por una "ruina"), concentrada en el enigma de esa materialidad con la que no se puede hacer cualquier cosa. Hay que insistir: la de Alejandro, como la de Longhini –a sus modos diferentes pero homólogos– es una estética que no tiene nada de tímida, pero que al mismo tiempo conserva un respeto inmenso por la realidad de un mundo del que no hay por qué suponer que sea fácil e inmediatamente inteligible. En suma: un film político sobre una obra igualmente política, pero donde ese significado –como el de la obra de Longhini– debe ser construido desde los fragmentos ruinosos, porque su evidencia no está dada de antemano. Un film "realista", sin duda "documental", pero donde el documento no es una presencia inerte y unívoca, sino que el juego de la intimidad y la distancia llevan la imagen en distintas direcciones simultáneas. Un film "objetivista", pero donde los objetos hablan, pelean, resisten como los sujetos. Un film directo, "transparente", pero que dispara –sin tener un blanco previamente establecido– metáforas, alegorías, formaciones simbólicas abiertas. Un "espejo de la realidad", como se dice, pero con una canilla oxidada en su esquina, de la cual nunca se está del todo seguro qué puede salir. ¿Y entonces? ¿Tiene algún sentido seguir acantonados en el debate entre "objetivistas" e "intervencionistas" del documental? Tal vez sí lo tenga, pero también a él, a ese sentido, habrá que construirlo. No es algo que se pueda ya dar por resuelto. Mientras tanto, se trata de mirar. Quiero decir: de percibir esos "restos de la batalla" –y, claro, esa batalla por los restos– que se agitan por debajo de las apariencias conciliatorias de lo real. No digo –no lo dicen tampoco Longhini y Alejandro– que una obra plástica o un film documental vayan a responder ese problema. Justamente, están allí para interrogar a lo real, para registrar, como decíamos, sus resistencias y sus enigmas. Lo sepan o no, esa es su "estética", es decir su ética y su política. El resto –como hubiera dicho un principito dinamarqués– es silencio.







El trabajo y las musas detrás del portón

Por Alejandro Fernández Moujá n

Un poco más allá de la zona del circuito turístico porteño de Caminito, que se expande a fuerza de restaurantes, de casas recicladas, de negocios de venta de souvenirs. Donde sobreviven los últimos almacenes y talleres navales y los barcos abandonados que chirrían al moverse esa masa negra y espesa llamada Riachuelo. En una calle de La Boca entre los conventillos que aún hoy resisten, hay un muro gris y un gran portón amarillo de chapa, es la frontera del mundo que conocemos.

Allí, en aparente desorden, o más bien en un orden o una lógica que difícilmente descubramos hasta pasado un buen tiempo, encontramos los materiales que buscan exilio cruzando esa frontera, escapando del olvido del otro mundo. Amontonados como partes fósiles de antiguas bestias, forman parte de un universo del que las musas en algún momento le revelarán al artista su sentido. Irán encontrando su lugar a partir del trabajo de Ricardo Longhini.

Estas cosas, viejas herramientas de trabajo, huesos de animales, sangre, cadenas, hojas de cortar mármol que provienen de fábricas ya cerradas, un viejo tronchador oxidado de sudores al que el uso le arrancó varios dientes, botellas, maderas y chapas de algún techo de La Boca, los viejos escalones de algún conventillo gastados por tantos que subieron y bajaron, moldes para la fabricación de sombreros, restos de barcos, cápsulas de granadas de gas lacrimógeno, cartuchos de escopeta vacíos, perdigones de goma y de plomo que el Estado destina a los cuerpos de los rebelados, cascotes de la intifada rioplatense arrojados por los "Argentinitos" del 20 de diciembre de 2001. Los plomos de balas de diferente calibre encontradas en su barrio, en donde la miseria y la violencia forman una peligrosa amalgama y dan origen a "Democracia argentina". Todo esto, y más, confluye en el taller de Ricardo.

Detrás de esos portones, en esa "fábrica para el estrépito de materias y el sudor de cuerpos", allí se opera la combustión que pone en marcha el proceso. Que une un resto oxidado de barco, una sierra circular en desuso y unas cadenas y nos propone descubrir la verdadera bandera argentina oculta tras el celeste y blanco, la bandera de los perdedores, la bandera del dolor de "Entre la realidad y el deseo".

Estas cosas mudas portan "las huellas de su historia y los signos de su destino", tienen voz, parecen tener vida.

El encontrar el material es quizás a veces, muchas veces, el mérito de una obra. Recorrer todo el barrio de Chacarita para dar con el tipo que esmalta fotos para las tumbas del cementerio para "El fracaso de la memoria humana", o localizar a quienes pueden tener la suficiente cantidad acumulada de un determinado hueso de vaca para "Así los recordará el pueblo", o juntar hoy, cuando ya casi no se fabrican, veinticinco botellas de vidrio azul, encontrar herramientas fabricadas por obreros para "Derrame", o el alambre de púa que inventó el ejército israelí para los cuerpos palestinos para "Pampita ¿argentina?". ¿Cómo se le compra a alguien las botellas partidas que coronan la medianera de su casa? o a la señora que barre la vereda ese palo de escoba, gastado de tal manera que está justamente modelado para la obra.

"Tiene que ver con una reivindicación del trabajo anónimo de los obreros, con el esfuerzo anónimo de los argentinos que construyeron este país, con esa cosa nunca reconocida y que todo ese esfuerzo va a los hornos de fundición y desaparece, lo único que se reivindica es esa cosa tan edulcorada del mármol y el óleo, por eso me parece tan importante trabajar con esto que es como lo cotidiano". Ricardo Longhini.

Los perdedores

Su anterior muestra en Recoleta ("Mieles del fin del milenio", año 1998) la dedicó a los perdedores "como yo, como nosotros".

Hijo de obreros, su padre quería que fuese un técnico, "alguien con oficio", y terminó aceptando contradictoriamente la elección de su hijo por la Escuela de Bellas Artes. Ricardo, reconociéndose en ese pasado con orgullo, aprendió el oficio de escultor y asumió la cuestión social y política como el motor de la mayor parte de su obra.

Las obras que presenta Ricardo Longhini están hechas entre el 2000 y el 2005 y son una continuidad en su trabajo y en su compromiso. Que comienza siendo estudiante de Bellas Artes en la Escuela Manuel Belgrano. En 1968 realiza una xilografía: "Los hombres proponen y el Tío Sam dispone" tomando una imagen emblemática de aquellos años: la fotografía que testimonia la ejecución, en plena calle de Saigón, de un guerrillero vietcong a manos de un oficial de la policía survietnamita.

"Esta obra fue para mí la pérdida de la ingenuidad. Yo estaba en segundo año de la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano, tenía 19 años, me presenté al concurso de fin de año con esta obra y me dijeron que tenía el segundo premio de grabado y primer premio de xilografía, pero que no me lo podían dar porque esto no se podía mostrar", estábamos en el '68, era la dictadura de Onganía y yo no entendía que no se pudiera mostrar algo que había hecho. Esto me significó que al año siguiente, la profesora de grabado no me permitiera realizar los bocetos que yo presentaba".

Ya en los '70 trabaja con un tipo de materiales que serán una constante en su obra.

"Trabajaba con lo que sobraba de los demás, desde los papeles tirados, porque en aquella época los papeles se tiraban, hasta los restos de pintura de los tachos donde se limpiaban los pinceles, en esa época yo trabajaba con la basura que había dentro de la escuela".

A partir de una serie de trabajos y principalmente del mural de Felipe Vallese es cuando se vuelca plenamente a la escultura.

Concibe el mural y lo realiza con los compañeros de 3º año, fue el trabajo de graduación. Un mural cuya parte central consistía en una chapa de hierro oxidada de 23 metros de largo por tres de alto. Se instaló en la sede de Foetra (Federación de Obreros y Empleados Telefónicos de la República Argentina), se llevó a cabo, en parte, en el taller de su profesor Leo Vinci y se terminó en el salón de actos del sindicato. Fue destruido totalmente por militares llegados en dos camiones a la sede del sindicato el 24 de marzo de 1976 a la noche. "Sólo quedó la maqueta, guardada durante 20 años en el taller de un amigo que al mudarse en el año 2000 la tiró a la basura sin avisarme".

Hoy quedan los negativos de las fotos de la maqueta.

La obra que marca el período actual en la producción de Longhini es "Argentinitos". Nace luego de haber estado allí, en la Plaza de Mayo y alrededores, ese 20 de diciembre de 2001. Corrido por la policía decide volver al atardecer de ese mismo día a juntar "los restos de la batalla" para continuar esa batalla. Esas piedras, esos cascotes, pedazos de calle, nos traen nuevamente el momento de la rebeldía, de la bronca, de la revuelta, las vidas de los "Argentinitos" que murieron, que ese día irrumpieron en la política. Ricardo los convierte en obra para que estén presentes, para traerlos otra vez, e irrumpe él también en la política.

Palestina

Longhini siente y nos acerca realidades, nos dice que hoy no nos puede ser ajena la del pueblo palestino, un pueblo que se enfrenta día a día a una política que le niega la existencia.

En "El fracaso de la memoria humana" con un cuero de cordero, dos fotos y un texto grabado a fuego apela a la memoria del pueblo judío y a la memoria universal. Entre estas dos imágenes fotográficas todo un período de nuestra historia presente se pone en cuestión.

En "Civilización & Barbarie", las semillas de olivo y dátiles partidas y "alambradas" nos recuerdan los olivos y las palmeras palestinas arrancados por el ejército israelí. Al igual que los fragmentos de huesos astillados, también atados con alambre sobre una vieja madera con historia, los textos marcados a fuego, todos estos elementos, cada uno con su carga son las mortales alambradas, los muros de separación, las mutilaciones, las humillaciones diarias de este pueblo que reclama justicia.

Estas dos obras presentadas en la Bienal de El Cairo 2003, más "Al heroico pueblo palestino" y "Miente miente, que algo quedará" hablan de la hipocresía de nuestra "civilización" que dice: "ya lo sé pero aun así". Ricardo nos hace partícipes de esta tragedia, se compromete y nos compromete.

Esta muestra está dedicada
a los obreros que construyen nuestro país, a los trabajadores desocupados, a los que luchan por justicia.
Ricardo Longhini
